

## HISTORICISMO Y CRISIS DE LA ILUSTRACION EN EL PENSAMIENTO ARTISTICO DE JOVELLANOS

Ignacio Henares Cuéllar

La posibilidad de una estética del sentimiento atraviesa todo el siglo XVIII desde la preilustración a la gran crisis finisecular y el nacimiento de la cultura romántica, en principio como contrapunto menor o tema secundario, para actuar pronto como elemento profundamente entrañado dentro de la Ilustración, en la que hoy se admite que el sombreado es tan importante como las Luces. Hoy se reconocen como igualmente dieciochescas dos actitudes que hasta aquí parecían excluirse como pueden ser la lucha desesperada por la racionalidad y la desconfianza en la sola eficacia de la Razón, en una dimensión de humanidad que no llame asimismo a colaborar el sentimiento.

La prosecución de la libertad va a seguir caminos distintos que incluyen los poderes de la razón, el psicologismo y el emocionalismo. Los grandes valores clásicos sólo completan la gran revolución de la subjetividad burguesa allí donde se unen con las nuevas categorías inventadas por el empirismo al calor de la revolución ideológica de la burguesía inglesa, dejándose animar por las emociones suscitadas por el paisajismo y la estética sublime. Si nuestros ilustrados se distinguieron, por lo general, por abrazar con rigor la ortodoxia clasicista y ceder sólo limitadamente a los valores de la experiencia, el entusiasmo, el paisajismo o las pruebas de la libre subjetividad, el caso de Jovellanos, paladín indiscutible de la Ilustración hispánica, es el de quien siempre se desenvolvió con gran flexibilidad dentro de la doctrina y las exigencias del clasicismo racionalista y se entregó sin reservas a las nuevas corrientes de la estética psicológica y el subjetivismo.

No es preciso esperar a fin de siglo para encontrar en la crítica jovellanista, sin duda como consecuencia de sus altas dotes de apreciación artística y su gran apertura cultural (que resulta sobre todo de la influencia de Rousseau y del pensamiento inglés del siglo XVIII), los elementos que habían caracterizar la nueva estética. Por todo ello, sin cejar en la característica polémica antibarroca, como Ponz, Llaguno, Ceán o Bosarte, sin dejar de fustigar los vicios del arte contrarreformista, los excesos rituales y las desordenadas e irracionales consecuencias en lo formal de los mismos, aparecen en la obra generada a lo largo de esta cruzada ilustrada rasgos de sensibilidad y de conciencia cultural profundamente anticipadores, entre los que cabe destacar su comprensión histórica hacia la escuela española del Barroco, Cano, Velázquez y Murillo, del *Elogio de las Bellas Artes*, que junto con los *Diálogos* de Ceán constituye una valoración temprana de nuestros pintores “naturalistas” y una demostración de que en la España de Goya importantes sectores de nuestra apreciación artística se pronunciaron en favor de la originalidad y fuerza de nuestros barrocos. Tal vez sólo en Diderot pueda percibirse una tal poética de la realidad y una similar emoción ante la “realidad” de la pintura<sup>1</sup>.

La otra ocasión que tiene un sentido anticipatorio de las opciones que a finales de siglo dominarán la crítica jovellanista, y que ofrece el mayor interés para el conocimiento de nuestra teoría artística ilustrada, se nos aparece sin duda en el *Elogio de Don Ventura Rodríguez*, precioso documento en todos sus pasajes de lo que fuese nuestra Ilustración artística, pero fundamentalmente valioso a los efectos de este trabajo por cuanto constituye una magnífica y eficaz demostración, con sus argumentos, de la importancia de la Historia en las Luces.

La labor tardía de V. Rodríguez se va a desarrollar a caballo de dos aparatos claves en el programa político y cultural reformista: la Academia y el Consejo de Castilla. Esto determina un progresivo deslizamiento de los intereses ético-políticos de la Majestad a unos intereses civiles, y en lenguaje una evolución franca del clasicismo internacional a una arquitectura nacional expresada en un léxico flexible e historicista. Ambas cualidades van a ser subrayadas por la crítica contemporánea de Rodríguez, en particular Ponz y Jovellanos, que lo describen como un reformista y un estudioso obsesionado por descubrir en la historia nacional las razones de la nueva arquitectura y de su ejemplaridad civil. Un último rasgo en el retrato de Jovellanos nos permite comprender como la incorporación del arquitecto a las tareas de la reforma ilustrada no fue un proceso fácil políticamente, cómo el abandono de las tareas cortesanas constituyó un precedente traumático en el alumbramiento de la nueva arquitectura. Es la idea de que Rodríguez fue una especie de artista maldito abocado a la incomprensión y a la frustración en tanto sus proyectos dependían en su ejecución de los poderes locales controlados todavía por una aristocracia aún seducida por el ideal señorial y una Iglesia de lealtades contrarreformistas<sup>2</sup>.

Junto a la imagen del reformista, que como puede verse en conjunto supondría una sustitución de los ideales monumentales de la arquitectura cortesana por otros de razones más claramente constructivas, sin que nosotros tengamos por qué lamentar del todo con Jovellanos aquella diferencia entre la idea del arquitecto y la impericia y grosería de los ejecutores, creemos que tan vasto programa es una consecuencia del carácter científico, subrayado también por Jovellanos, y que en pleno siglo XVIII equivale a decir actitud y conciencia historicista.

De hecho, la obra de Ventura Rodríguez analizada por Reese es el resultado de una reflexión sobre la historia de la Arquitectura española que comenzando por la revisión de la tradición renacentista nacional concluirá en una temprana valoración de nuestra arquitectura medieval, con singular preferencia por los modelos prerrománicos, y un precoz y sorprendente conocimiento de la arquitectura asturiana. Este movimiento destinado a fundamentar la nueva cultura arquitectónica en modelos alejados de las corrientes cortesanas del clasicismo internacional tendría en España un valor de paralelismo tardío con respecto al proceso de la arquitectura civil inglesa desde el palladianismo al neogótico, por una parte, y constituiría un temprano precedente de lo que va a ser el clasicismo romántico de fin de siglo, la arquitectura de los Ledoux, Boullée o Gilly, o del propio Juan de Villanueva, por otra<sup>3</sup>.

Este clasicismo romántico parte de una consideración flexible de las ideologías frente al sentido imperativo de lo vigolesco, estas se elegirán en razón de las condiciones particulares de cada proyecto y por primera vez lejos de la consideración indiferente que éste tenía en la tradición clasicista, se procurará adecuar la arquitectura a las significaciones históricas concretas de cada caso. El más espectacular de todos, cuya historia recoge el propio Jovellanos en su *Elogio de Ventura Rodríguez*, será el de la reconstrucción del Santuario de Covadonga destruido por un incendio.

Sean o no ciertas todas las razones que Jovellanos atribuye en el *Elogio* a Ventura, en la mente del

autor del proyecto jugaron dos tipos de ideas nuevas en la arquitectura del XVIII: la historia local, completamente ajena a las tradiciones internacionales del clasicismo, hundida en los arcanos de una Edad Media que se empezaba a estudiar y repleta de emocionalismo; y el paisajismo, que en el caso del alto santuario coincide con las más delirantes descripciones del Sublime de la tradición roussoniana y el empirismo inglés.

El resultado en arquitectura será una proyectiva que tiene una nueva consideración del volumen como realidad expresiva, desnudas formas valoradas por el claroscuro y una agresiva función simbólica, van a sustituir a la arquitectura del clasicismo domesticado. Las fuerza de estas formas es tal que Reese las ha relacionado bien como paralelos, bien como consecuencia, con Piranesi o Boullée, es decir, con la poética de las ruinas o la utopía prerrevolucionaria.

Por tanto, la especulación historicista de Ventura se situaría dentro de una corriente ideológica que Starobinski llama “de la voluntad”, lo que significa que el siglo XVIII procedió a inventar la libertad burguesa por diversas vías que podían ir desde la liviandad del Rococó, o la melancolía de los *revivals*, o el naturalismo roussoniano, pero sobre todo desde el más consciente impulso cultural de definición del futuro, que es más claro en la arquitectura utópica pero que parece constante en todo el pensamiento de la época. Las nuevas tesis expresivas de Ventura Rodríguez se incluirían, pues, dentro de este deseo, y si bien la suya lo fue con ciertos límites él puso las bases de una arquitectura moderna española. El arquitecto constituye un caso modélico dentro de la cultura artística del siglo XVIII, pero de ningún modo aislada.

En el campo de la historiografía arquitectónica la obra de Ponz, Llaguno y Ceán Bermúdez muestra una evolución similar. Sucesivamente, el *Viaje de España* del primero es un libro obsesionado por la necesidad de la restauración de la cultura en España, rabiosamente anticontrarreformista condena de manera inapelable a los churriguerescos como corruptores del gusto, y al arte ritual barroco como destructor de la piedad y causa principal de la ruina económica del país porque, y en ello coincide con Diderot, en su opinión el lujo sólo consigue degradar las artes, y porque, en una concepción fisiocrática de la economía y el paisaje, “el maderamen” gastado en la construcción de retablos se considera la causa de la más penosa devastación<sup>4</sup>.

Las *Noticias sobre los arquitectos y la arquitectura en España* de Eugenio Llaguno, que fueron completadas con apéndices de Ceán Bermúdez, se corresponden en cuanto a ideas estéticas y actitud moral con el pensamiento de Ponz, sin embargo, constituyen un esfuerzo historiográfico esencialmente moderno que respondería a las ideas frecuentemente expresadas por los ilustrados de que la felicidad de los pueblos tiene mucho que ver con la historia. Dos grandes obsesiones, por ejemplo en Jovellanos, la historicista y la cientifista, y así el programa del Instituto que fundara en Gijón se ocupa esencialmente de la Historia y las Ciencias Naturales.

Hay también detrás del gran desarrollo de la historia del siglo XVIII una idea fundamental que urgen en España, pero que también urge a Montesquieu o Gibbon, Herder o Vico, que es la de buscar la constitución ideal. De ahí que Jovellanos proponga como indispensable desde el punto de vista político-jurídico el estudio de la historia de la legislación para descubrir tiempos más justos y modélicos<sup>5</sup>. Por extensión, la historia de la arquitectura podría actuar como un conjuro contra su actual decadencia. De hecho un proceso intelectual al diseño que empezó dentro de una limitada dialéctica decadencia-restauración, anticlásico-clásico, concluye a finales del siglo con un episodio muy restringido como será el de la llamada querella o arquitectura racionalista.

Sin embargo, lo más importante en Llaguno y lo que le hace parangonable a Ventura Rodríguez será la atención prestada a la arquitectura medieval española, que no constituye un equivalente de lo que es el neogótico en Europa porque sus análisis y sus valoraciones no comprometen de ninguna manera la validez del código clasicista, aunque sí van a constituir un punto de partida, y una valiosa información cultural para los análisis prerrománticos de fin de siglo, especialmente los de Jovellanos sobre la arquitectura gótica.

Dos personajes representan a fines del XVIII y comienzos del XIX las tensiones emocionalistas, historicistas y neomedievales que el empirismo había difundido por toda Europa, sirviendo de soporte a las primeras expresiones prerrománticas y neogóticas. Ambos personajes serán interesantes por su dimensión política y sus anticipaciones culturales, son Capmany i Montpalau y Jovellanos. El primero es un personaje vinculado a la vida política de la Cataluña de la Ilustración, perteneciente a una generación que pondrá las bases de la sociedad civil y burguesa de la zona nordeste y que tendrá un problema esencial, cancelar los contenciosos que Cataluña tenía con los Borbones desde los decretos de Nueva Planta, y consecuentemente establecer unas sólidas señas de identidad políticas y culturales dentro del estado de la Ilustración.

La obra de Capmany, que simbólicamente muere en 1812, titulada *Memorias sobre la Marina, Comercio y Artes de la Antigua ciudad de Barcelona*, es un libro que por primera vez analiza el gótico, con rasgos afectivos que implican un sentimiento nacional, y señala aquella identidad refiriéndola a la prioridad de Barcelona dentro de la burguesía medieval que se haría expresiva en la originalidad de sus instituciones tanto como por su cultura y su arte. El arte y el genio nacional de los catalanes sería el gótico. Una idea en la cual además Capmany se adelanta a lo que en el Romanticismo de la Restauración será la cultura dominada esencialmente por preocupaciones nacionalistas y decididamente antifilosófica o anti-ilustrada.

En el caso de Capmany la revalorización del gótico, con la descripción de la Catedral, de la iglesia de Santa María del Mar y los edificios civiles de los siglos XIV y XV<sup>6</sup>, no es un programa anti-iluminista, sino por el contrario una consecuencia de la gran importancia que tiene el empirismo en la definición de las nuevas mentalidades burguesas y de las nuevas posibilidades de la Ilustración, como una más de las ideologías ilustradas. Asimismo, y como veremos en Jovellanos, es también una prueba de que no existe algo tan tajante como podría ser una dicotomía entre Ilustración y Romanticismo sin nada en medio, y la existencia de una cultura a fin de siglo que tiene por razón de ser la crisis de las Luces y que sería en toda Europa una respuesta desigual de la inteligencia ante los acontecimientos revolucionarios de 1789.

Por lo que respecta a Jovellanos la *Carta sobre la arquitectura inglesa y la llamada ultramarina*, las *Memorias Histórico-artísticas de arquitectura*, comenzadas en el exilio de Bellver a partir de 1802, son muy típicas de este momento cultural que pretendemos diferenciar por cuanto supone un programa para la primera estética romántica, pero también la prórroga de gran número de tesis de la Ilustración, a pesar de estar dominado por el sentimiento de crisis y quiebra de las Luces<sup>7</sup>.

El historicismo de fin de siglo se vió obligado a decantar críticamente los ideales ilustrados ante los acontecimientos revolucionarios que constituirán un auténtico y duro banco de pruebas para las ideologías del siglo que acaba. La concreción política de las tesis del siglo XVIII sobre la Razón y el sentimiento, el progreso o la historia y su confrontación en un terreno equívoco en que la política y sus

razones se van a imponer a la cultura y sus utopías, concreción y confrontación que van a ser determinantes en la incertidumbre con que las poéticas de la emoción definen la nueva imaginación romántica, que será en principio un instrumento cultural, vuelto de espaldas a su propia época, lleno de nostalgia medieval y espiritualismo. Hobsbawn, en sus *Revoluciones burguesas*, se cuestiona cómo en sociedades que son modernas y progresistas toda la cultura es vagamente catolicista. Se sorprende ante el predominio de ideologías reaccionarias en sociedades que crecen económicamente y se transforman pero que permanecen superestructuralmente ancladas en estratos del Antiguo Régimen<sup>8</sup>.

El de fin de siglo es un proceso de disolución de la unidad de las fuerzas políticas que habían actuado aliadas en la crítica ideológica y política de la sociedad estamental y de aparición de otras fuerzas nuevas a raíz del proceso revolucionario. En lo cultural se producirá una valoración diferencial de los medios e ideas creados por la Ilustración. Así, al carácter unívoco de la historia en el siglo XVIII como crítica de la cultura absolutista sucede una cultura historicista que puede tener el doble sentido de vehículo de la nostalgia neofeudal o de metodología profundamente liberadora, escuela de progreso humano, en dos ejemplos serían las respectivas significaciones que en la crítica artística tienen Chateaubriand y Stendhal y en la práctica Girodet o Ingres. Todos hacen historia, están convencidos del valor de los modelos antiguos, pero si Chateaubriand tiene una ideología reaccionaria Stendhal vuelve a los postulados de las Luces<sup>9</sup>.

A la Razón le ocurren otras transformaciones cualitativas; tal idea será en buena parte del siglo que se inicia una categoría completamente impopular, indica la potencia negativa, destructora, de los “philosophes” con todos los atributos de lo catastrófico, de la desmesura, constituyendo casi una versión del Sublime natural en política. Pero también en su calidad de hecho histórico cumplido, el de las ideologías de la Razón, puede tratarse de algo a reconsiderar, a reducir a lo razonable, tal como hacen ya en los comienzos de siglo los teóricos de la Restauración que ya tenían entidad cuando Jovellanos escribe. Esta operación consiste en hacer propia la crítica ilustrada a la sociedad del Antiguo Régimen, como sociedad de privilegio, de ahí que una vez superados los excesos revolucionarios se haga imprescindible la razonable colaboración entre los estamentos para reformar el organismo social impidiendo las revoluciones del futuro. Chateaubriand llega a reconocer que la revolución había sido necesaria, como proceso lógico de la decadencia de la aristocracia francesa por su conversión en aristocracia de privilegio. Se propone un pacto interclasista desde los presupuestos reaccionarios<sup>10</sup>.

Esta actitud pasará de los ideólogos de la Restauración a los del moderantismo y puede explicar el hecho de que la burguesía moderada española de los años 1840 se proclame con justicia o sin ella “jovellanista”. Entre las primeras propuestas de Jovellanos debe considerarse su desconfianza hacia el cosmopolitismo clasicista, su idea de que un arte cumple mejor sus fines sociales y morales cuando es nacional, y en tal sentido la cultura arquitectónica inglesa de todo el siglo XVIII constituye para él el más perfecto modelo, pero la no vigencia del cosmopolitismo no implica en estos textos la desaparición del optimismo ilustrado. A la concepción filantrópica basada en el hecho natural sucede en la nueva conciencia un instrumento de validez excepcional que es la Historia. Así en las consideraciones sobre el paisaje que rodea el castillo de Bellver está presente no sólo la lección de la cultura, el psicologismo antropológico del jardín inglés, sino también la de la historia natural<sup>11</sup>.

La concepción del paisaje constituye un proceso profundo de antropologización de la realidad en un sentido que excede las posibilidades limitadas de la creación cultural, aún cuando tengan condición

poética que está a caballo de la estética empirista y el originalismo roussoniano. Lo excede porque es un pensamiento que integra tesis propias de la historia natural y otras que tienen su razón en la historia de la humanidad. Para quien como Montesquieu había propuesto la historia de la legislación como suprema referencia de la reforma ilustrada, y consideraba como los naturalistas del siglo XVIII la historia natural un instrumento pedagógico por excelencia, las relaciones entre historia, arte y naturaleza son perfectamente evidentes<sup>12</sup>.

Este es críticamente el sentido que tiene el historicismo de la crisis ilustrada, el primer historicismo romántico: condenar los excesos revolucionarios, pero absolviendo parcialmente el espíritu de reformas e intentando salvar la realidad posible.

Tales fines y las condiciones históricas en que se produce su definición es lo que hace original este momento ideológico y cultural tanto con respecto al *revival* prerrevolucionario como en relación al valor y función de los estilos historicistas en las primeras sociedades burguesas. Menos radical que los primeros y menos acomodaticio que los segundos, la obra de Jovellanos no tiene la vibración del manifiesto, aunque entre nosotros sí lo fuera, pero tampoco descende a los tonos grises de las secuelas. Es un momento de ejemplaridad en el proceso de los historicismos modernos y la suya es una dimensión moral inolvidable en los orígenes de la cultura contemporánea.

## NOTAS

1. Jovellanos, G.M. de, *Elogio de las Bellas Artes, pronunciado en la Academia de San Fernando* (14 de julio de 1781). B.A.E., tomo 46. Al valorar el *Elogio* hace años, en mi libro *Teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII* (Granada, 1977), hablaba yo de las relaciones que este gusto por la estética "naturalista" mostraba con los pensadores libertinos, tal Fontenelle y Perrault, y con el descubrimiento de Rembrandt por De Piles, o del sentimiento en el arte por Dubos (vid. págs. 68 y sigs.). De hecho la inversión de la pedagogía académica se lleva a cabo en los siguientes consejos: "La verdad es el principio de toda perfección, y la belleza, el gusto, la gracia, no pueden existir fuera de ella. Buscadla en la naturaleza, eligiendo las partes más sublimes y perfectas, las formas más bellas y graciosas, los partidos más nobles y elegantes: pero, sobre todo, aprended de Velázquez el arte de animarlas con el encanto de la ilusión: con este portentoso encanto, que la naturaleza había vinculado en los sublimes toques de su mágico pincel", *Elogio...*, pág. 356. En cuanto a la referencia a Ceán Bermúdez, este escribirá ya entrado el siglo XIX, entre 1819 (?) y 1822, nueve *Diálogos* sobre el Arte, vid. Pardo Canalis, E., *Los Diálogos de Ceán Bermúdez*, R.I.E., XII (1954), núm. 47, págs. 219-237, uno de los cuales, el *Diálogo sobre el Arte de la Pintura*, tiene por interlocutores a Mengs y Murillo, tomando Ceán encendido partido por el segundo.

2. Esto nos enfrenta con lo que estimamos una importantísima consecuencia de la nueva arquitectura en razón de sus bases institucionales e ideológicas, que sería la de convertir el diseño en un instrumento apto para la racionalización política y económica, de cuya eficacia, y también de cuyos límites, son sin duda expresivos los numerosos planes regionales y locales emprendidos por Rodríguez a iniciativa del Consejo de Castilla, que crearon una infraestructura productiva muy extensa, si bien muy frágil, que además de la construcción de numerosas fábricas religiosas y civiles mostró una elevada operatividad urbanística y fue el lugar de encuentro y formación de nuevos arquitectos, aparejadores y constructores, proponiéndose finalmente un objetivo económico que no sabemos si calificar de mercantilismo avanzado, como era el de explotar recursos nacionales y locales (sobre todo canteras, ferrerías y talleres artesanales), de largo tiempo abandonados, o crearlos nuevos. Vid. Henares, I., *La Teoría...* págs. 102 y sigs.

3. Reese, T., *The architecture of Ventura Rodriguez*, New York, Garland Publishing, 1976. El proceso de la estética española del setecientos se funda primero en la generalización del clasicismo internacional, Vitrubio, Vignola y Boileau, para ir progresivamente profundizando en las nociones clasicistas de verosimilitud y decoro además de las tesis de la historia (que comenzarían siendo una especulación sobre los universales de la razón y su evolución lineal, para concluir aceptando la particularidad del arte clásico), y culminará con unas tesis liberadas de la presión y la imperatividad del clasicismo que alcanzaría su definición más conspicua en las teorías sobre el genio que a fines del siglo defienden Bosarte o Jovellanos, y en la defensa de algu-

nas secuencias culturales lejanas de la tradición clásica, como el arte egipcio encomiado por Bosarte, o la mucho más importante para la teoría y la crítica del arte español, la aludida defensa de los pintores naturalistas españoles del XVII hecha por Jovellanos.

4. Ponz inspiró muy buena parte de la política reformista de las artes, en tal sentido se debe considerar responsable de la Real Cédula de 1776 por las que Carlos III exigía que en adelante los proyectos arquitectónicos fueran sometidos por los cabildos eclesiásticos a la aprobación de los arquitectos de la Real Academia. Algunos serios errores fueron inspirados por el furor reformista como el que puede apreciarse al acercarse a la Catedral de Burgos y enfrentar una portada neoclásica diseñada por Ventura Rodríguez, responsable asimismo de los exteriores que la Catedral de Pamplona que en nada aluden al interior gótico, o el encubrimiento de retablos y cubiertas barrocas, o el centrar edificios de tradición medieval y barroca con fríos tabernáculos de inspiración neoclásica. Sin embargo, toda la obra de Antonio Ponz respira un gusto sereno y estricto, inspirado por un sólido pensamiento moral que basta por sí solo para justificar la nueva estética y su militancia. Constituyó además el primer gran inventario consciente de la riqueza artística nacional, gran argumento cultural frente al extranjero, y aún hoy es una fuente primordial para el estudio del arte español.

5. Jovellanos, G.M.: *Discurso sobre la necesidad de unir al estudio de la legislación el de nuestra historia*, pronunciado en la Real Academia de la Historia (14 de febrero de 1780).

6. *Memorias...*, Tomo III, parte 3ª, párrafo 4º; págs. 367 y sigs. Vid. también Capmany, *Obras*, prólogo de D.F. Escalas. Barcelona, Cámara Oficial de Comercio, 1961. Asimismo Henares, I., *La Teoría...*, págs. 204 y sigs.

7. Es, sin lugar a dudas, en los escritos de Bellver, y en especial la *Carta sobre la arquitectura inglesa y la llamada ultramarina* (1805), donde culmina el itinerario hacia un historicismo prerromántico. El viejo lector de Young y de Burke (sobre el tema vid. Helman, E., *Jovellanos y Goya*, Madrid, Taurus, 1970, págs. 92 y sigs., *Jovellanos y el pensamiento inglés*), declara públicamente su admiración por los rasgos de originalidad de la cultura inglesa, se enciende de acentos sublimes y en su sentimentalismo rousseauniano llega a alcanzar la intensidad del esfuerzo de comprensión del pasado medieval y cristiano que coetáneamente desarrollará Chateaubriand. Porque, en efecto, por estas mismas fechas había aparecido *Le Génie du Christianisme*, que en breve llegará a manos del joven oficial napoleónico destinado en Italia que más tarde será Stendhal, haciéndose necesario para ser romántico, como expresará Victor Hugo, ser Chateaubriand.

A esta esfera moral e intelectual pertenece, de pleno derecho, la última crítica de Jovellanos que se convierte en una nómina perfecta de los grandes temas que dominan la transición al Ochocientos: el diálogo entre el arte y la naturaleza, haciéndose eco de los grandes temas contemporáneos, el paisajismo, la jardinería o la poética de las ruinas. Esta última quizás sirva de nexo a la segunda gran preocupación, el sentimiento elegíaco que se soporta en la historia, y así el neogótico y la comprensión emocionalista del mundo medieval constituyen la tematización esencial de este segundo problema cultural.

8. Hobsbawm, E.J.: *Las revoluciones burguesas*. Madrid, Guadarrama, 1971.

9. Henares Cuéllar, I.: *Stendhal y la crítica de arte*. En *Estudios románicos dedicados al Prof. Andrés Soria Ortega*, vol. II, págs. 275-286. Granada, Universidad, 1985.

10. Consultense los trabajos de Gusdorf, G.: *Naissance de la conscience romantique au Siècle des Lumières*. Paris, Payot, 1976 y *La conscience révolutionnaire. Les ideologues*, Paris, Payot, 1978. Asimismo Henares Cuéllar, I.: *Romanticismo y Teoría del Arte en España*, Madrid, Cátedra, 1982, y Charlton, D.G., *The French romantics*, edited by..., Cambridge University Press, 1984.

11. Sobre el tema del Jardín inglés, el *jardin paisajístico*, la estética de lo *pintoresco* y su inmediata consecuencia en la experiencia artística anticlásica vid. Benevolo, *Storia dell'architettura del Rinascimento*, Bari, Laterza, 1968, Iª parte, 1269 y Tafuri, M., *Teoría e historia de la arquitectura*. Barcelona, Laia, 1972, pág. 110. Trabajos que consideran monográficamente el tema con sugestivos puntos de vista son *Jardins en France. 1760-1820*. Paris, CNMHS, 1978 y la parte correspondiente del libro de Rykwert, J., *The First Moderns. The Architects of the Eighteenth Century*, Cambridge, Massachusetts & London, The MIT Press, 1980. Para España ver Henares, I., *Teoría...*, págs. 200 y sigs. Jovellanos escribirá al respecto: "El objeto de este arte es reunir en un local determinado algunos o muchos de los diferentes objetos que la naturaleza presenta esparcidos acá y allá; distribuidos con orden y método: combinados con inteligencia y gusto, reducirlos a unidad y dirigirlos a producir un fin. Pero, este fin es tan nuevo como noble y digno del ingenio humano, porque es del todo sentimental. No se trata en éstos como en los jardines comunes de recrear solamente la vista, sino también de interesar el corazón. Trátase de excitar con él, por la impresión de los objetos, aquellos sentimientos que más le agradan, agitan o conmueven". Jovellanos, *Naturaleza y arte*. En "Clásicos Castellanos", Madrid, 1946, vol. III, pág. 325.

12. Caso González, J.: *La poética de Jovellanos*, Madrid, Prensa Española, 1972. Vid. sobre todo el Capítulo *El sentimiento de la naturaleza en Jovellanos*, págs. 156 y sigs.